

University of Groningen

Les combats d'Orphée

Jongeneel, Else

Published in:
Relief

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2014

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Jongeneel, E. (2014). Les combats d'Orphée: la poésie de guerre de Guillaume Apollinaire. *Relief*, 8(2), 1-14.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

LES COMBATS D'ORPHÉE: la poésie de guerre de Guillaume Apollinaire

RELIEF 8 (2), 2014 – ISSN: 1873-5045. P 1-14

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113949

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Jusque tard dans le vingtième siècle la poésie de guerre d'Apollinaire a été méconnue par un grand nombre de critiques littéraires français. Après avoir passé en revue les motifs principaux à l'origine de cette attitude hostile, le présent article propose une caractérisation succincte de la poésie du poilu Apollinaire, moyennant une analyse critique d'un poème sévèrement critiqué mais mal lu par les adversaires du poète : « Merveille de la guerre ».

Pendant de longues années la critique littéraire française, si ce n'est qu'elle l'a complètement passée sous silence, a eu tendance à marginaliser la poésie de guerre d'Apollinaire. Elle lui a reproché son patriotisme, son subjectivisme, son esthétisme théâtralisant et mystificateur, et, curieusement, étant donné le notoire changement de style par rapport à la poésie d'Apollinaire du début du siècle, le recours à des modèles rhétoriques éprouvés et à des clichés (Boschetti, 202). Ce n'est qu'au cours des années '80 que l'on constate une tournure positive, due entre autres à un regain d'intérêt pour les avant-gardes du début du siècle, à l'effet prolongé des colloques de Stavelot consacrés à l'œuvre d'Apollinaire depuis 1958, sous la direction de Michel Décaudin, et aux recherches effectuées dans le cadre de la revue *Guillaume Apollinaire*, éditée sous la direction du même chercheur. Le présent article vise à fournir un bref aperçu des caractéristiques principales de la poésie de guerre d'Apollinaire, par le biais d'une analyse à fond de « Merveille de la guerre » (1915), pierre d'achoppement de maint exégète « pacifiste ».

Le poète engagé

Le 5 novembre 1914 Guillaume Apollinaire dépose une demande de recrutement et un dossier de naturalisation auprès du conseil de révision à la préfecture de Nice. C'est sa troisième demande d'engagement volontaire dans l'armée française, depuis la mobilisation générale en août de la même année. Cette fois-ci sa requête est honorée. En décembre il est affecté comme canonnier-conducteur au 38^e Régiment d'artillerie de campagne de Nîmes, pour faire son apprentissage de soldat. Au printemps de 1915 il part pour le front en Champagne, dans les environs de Reims, pour être transféré, quelques mois plus tard, en direction de Châlons, près de Hurlus, sur un des terrains qui se révélera être les plus meurtriers de la guerre. Ici les tranchées entrent alternativement en possession des Français et des Allemands. Peu de temps après Apollinaire est nommé sous-lieutenant dans l'infanterie, et donc se retrouve dans la ligne de feu des combats.

Au moment de partir pour le front, Apollinaire a 35 ans et est un personnage très connu auprès de l'avant-garde parisienne ; beaucoup d'artistes et d'auteurs le considèrent comme leur porte-parole officiel. Il entretient des contacts avec des artistes, des prosateurs et des poètes, en France et à l'étranger. En 1913 *Alcools*, son premier recueil de poésies, a été publié. En outre, il a écrit des contes en prose, un manifeste littéraire (*L'Antitradition futuriste*, 1913) et de nombreux essais et articles critiques sur les arts visuels et le cinéma naissant, publiés dans des revues et journaux parisiens, allemands et italiens.

Malgré cette notoriété artistique et littéraire, il se sent toujours un étranger sur le territoire français, ne possédant pas la citoyenneté française. Il est né à Rome en 1880 d'une relation extraconjugale d'Angelica de Kostrowitzky, une aristocrate d'origine russo-polonaise et d'un officier italien de la haute noblesse, Francesco Flugi d'Aspermont. En 1887 les parents se séparent et Guillaume arrive en France avec sa mère et son frère cadet Albert. Il grandit à Monaco et à Nice. En 1899 la famille s'installe aux environs de Paris, où Guillaume réussit à se maintenir moyennant toutes sortes de petits emplois. De plus, grâce à ses talents littéraires, sa vaste culture livresque, son éloquence et sa passion pour l'art moderne qui à l'époque fleurit à Paris, il réussit à se frayer un chemin dans le labyrinthe artistique de la métropole.

En s'inscrivant comme engagé volontaire (en principe les étrangers étaient affranchis de toute obligation militaire envers la France), Apollinaire espère obtenir la nationalité française. Ce passeport français, si ardemment désiré qu'il risquera sa peau pour l'obtenir, représente pour lui la reconnaissance officielle de son œuvre poétique.

En juin 1915 Apollinaire édite à ses propres frais une série de poèmes manuscrits, *Case d'armes*, dédiés aux « Armées de la République », qui plus tard seront incorporés dans *Calligrammes*. Les poèmes ont été polygraphiés sur un duplicateur stencil qui servait à imprimer le journal de la 45^e batterie (Bonnet¹). En mars 1916 Apollinaire est blessé à la tête et hospitalisé à Paris. La même année il est réformé et peu de temps après décoré de la croix de guerre et naturalisé Français. Malgré sa mauvaise condition, il reprend fiévreusement ses activités littéraires et journalistiques. Il publie entre autres deux pièces de théâtre (*Les Mamelles de Tirésias*, 1916, *Couleur du Temps*, 1918), des ouvrages en prose et collectionne la plupart de ses poésies écrites au front dans son deuxième recueil *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, qui est publié en 1918. Quelques mois plus tard il succombe à la suite de la grippe espagnole. Ses poèmes les plus personnels qui font partie des lettres à Lou, la femme qu'il avait rencontrée à Nice en 1914 et avec qui il avait eu une brève liaison orageuse, et des lettres à Madeleine, la jeune fille, rencontrée lors d'une permission en janvier 1915, sont publiés à titre posthume beaucoup plus tard, respectivement en 1955 et en 1952.

La poésie de guerre d'Apollinaire : incomprise et marginalisée

Dès la publication de *Calligrammes* en 1918 jusqu'aux années '80, la poésie de guerre d'Apollinaire était peu connue et a été méconnue par un grand nombre de critiques littéraires. D'un côté on lui a reproché d'avoir esthétisé la guerre et de l'avoir transformée en un spectacle fantastique. On l'a même accusé d'aliénation et de mystification (Jean, 292) :

[...] le célèbre « Ah Dieu, que la guerre est jolie ! » n'est pas seulement l'expression 'esthétique' de la guerre, il est la traduction de l'aliénation profonde d'Apollinaire en face d'une réalité dont il ne paraît jamais comprendre la signification réelle et prendre l'exacte mesure. Aliénation qui peut prendre la forme très personnelle, très individualisée (et en un sens, anecdotique) d'une mystification acceptée [...].

De l'autre, on l'a blâmé après coup pour son orgueil chauvin et son patriotisme, un jugement injuste qui ne prend pas en considération les circonstances personnelles de l'auteur, ni tient compte du contexte intégral de la poésie de guerre d'Apollinaire, ni de la situation politique au moment de l'entrée en guerre de la France, ni de l'attitude des avant-gardes vis-à-vis de la guerre. Plusieurs critiques qui se sont penchés sur la poésie de guerre d'Apollinaire (entre autres Becker, Campa, Debon, Boschetti, Décaudin, Richter) ont souligné que celui-ci a engagé son œuvre plus que sa personne. En d'autres termes, son nationalisme chauvin était tout d'abord d'ordre esthétique,

bien qu'il ait manifesté, s'entend, comme tous ses camarades français dans les tranchées, des sentiments Antioches et que, descendant d'une famille de militaires², il ait été attiré au départ par la tactique de guerre et la technologie moderne. S'y ajoute qu'à l'époque l'engagement politique constitue une des priorités au programme des avant-gardes artistes. Comme l'a formulé Anna Brochette :

Dans le circuit de l'avant-garde poétique, la plupart des amis d'Apollinaire se sont engagés, y compris les étrangers, tels que Cendrars et Canudo, incorporés dans la Légion étrangère, et les futuristes italiens. [...] Pour nombre d'artistes et d'écrivains étrangers, l'idée d'une lutte sacrée découle tout naturellement de la mission culturelle universelle qu'ils attribuent à la France. Si cette vision aboutit parfois à un nationalisme outrancier, elle s'explique par le rôle de capitale mondiale des lettres et des arts que Paris joue incontestablement. [...] Pendant la Première Guerre mondiale, le choix internationaliste et pacifiste, loin d'être considéré dans le circuit de l'avant-garde comme la seule position acceptable pour l'intellectuel, est, au contraire, tenu pour suspect. C'est grâce à la réflexion suscitée par l'expérience de la guerre que se développent et se renforcent des attitudes de refus, notamment chez les écrivains les plus jeunes, pour lesquels cette révolte est aussi une façon de mettre en question la génération précédente. (195-196)

Et à propos de la réticence de la critique vis-à-vis de la littérature de guerre en général elle conclut :

[...] Nos catégories d'appréciation sont elles aussi le produit de l'histoire. Si la « littérature de guerre » nous gêne, quelles que soient les qualités esthétiques des œuvres, c'est que la définition du personnage de l'intellectuel élaborée au cours du XXe siècle implique, comme trait constitutif, un souci d'universalité sur le plan éthique, condamnant la guerre ainsi que toute autre forme de violence et de discrimination. (198)

Inutile de dire que, dès les premières attaques, Apollinaire a exécré la machine de guerre. Dans « La colombe poignardée et le jet d'eau », écrit à Nîmes en décembre 1914 donc avant le départ pour le front, il se demande avec amertume où sont ses amis qui ont été mobilisés (« peut-être sont-ils morts déjà », 213³). Dans ses lettres à Lou et à Madeleine il se prononce sans réticence sur les horreurs quotidiennes de la guerre. Ainsi dans « Cote 146 » (indication topographique du lieu où le régiment d'Apollinaire était stationné), il esquisse un portrait cynique de la désolation générale sur le front (613):

Plaines Désolation enfer des mouches Fusées le vert le blanc le rouge
Salves de 50 bombes dans les tranchées comme quand à quatre on fait claquer pour
en faire sortir la poussière un grand tapis
Trous semblables à des cathédrales gothiques
Rumeur des mouches violentes
Lettres enfermées dans une boîte de cigares venue d'Oran
La corvée d'eau revient avec ses fûts
Et les blessés reviennent seuls par l'innombrable boyau aride
Embranchement du Decauville
Là-bas on joue à cache-cache
Nous jouons à colin-maillard
Beaux rêves
Madeleine ce qui n'est pas à l'amour est autant de perdu
Vos photos sur mon cœur
Et les mouches métalliques petits astres d'abord
A cheval à cheval à cheval à cheval
O plaine partout des trous où végètent des hommes
O plaine où vont les boyaux comme les traces sur le bout des doigts aux
monumentales pierres de Gavrinis
Madeleine votre nom comme une rose incertaine rose des vents ou du rosier
Les conducteurs s'en vont à l'abreuvoir à 7 km d'ici
Perthes Hurlus Beauséjour noms pâles et toi Ville sur Tourbe
Cimetières de soldats croix où le képi pleure
L'ombre est de chairs putréfiées les arbres si rares sont des morts restés debout
Oùs pleurer l'obus qui passe sur ta tête

Notons encore qu'à l'époque ni les auteurs ni les journalistes de guerre ne disposaient de liberté d'expression. La censure était sévère : tout réalisme excessif était interdit, ainsi que l'humour. Les auteurs étaient contraints ou bien d'avoir recours à un langage emphatique et d'exalter la guerre en des termes héroïques, ou bien d'occulter en partie la réalité effarante des combats et l'absurdité d'une guerre totale et stationnaire qui ne fit que des perdants. Examinons donc, moyennant une analyse d'un de ses poèmes de guerre les plus cités et, pendant longtemps les plus critiqués, comment Apollinaire, au plus fort de la mêlée, a essayé de maintenir son autonomie poétique.

« Merveille de la guerre » : les tribulations d'Orphée

La poésie d'Apollinaire a été qualifiée d' « orphique » par la critique littéraire (Rousseau). Effectivement, le mythe d'Orphée y joue un rôle important (pour des références directes, voir par exemple le *Bestiaire ou cortège d'Orphée*, 1911, et *Le Poète assassiné*, 1916), dans ce sens qu'elle est centrée sur le pouvoir magique de la poésie et sur le désir constant d'établir moyennant celle-ci un rapport

mythique avec le monde. Le chantre-devin qui s'assujettit la nature et l'Enfer grâce à son chant, prédit l'avenir et instaure un culte au soleil, incorpore la haute conception qu'Apollinaire se fait du rôle du poète et de la poésie⁴. Les thèmes principaux et le subjectivisme accentué de sa poésie relèvent de la base orphique de sa pensée :

- la *persona* lyrique se présente avec insistance la plupart du temps ; à l'encontre d'autres poètes avant-gardistes (tel Marinetti), Apollinaire n'abandonne pas le « je lyrique » ; il aime se présenter en tant que magicien-poète omniprésent, maître du cosmos ; le je évolue de plus en plus vers un « je-reporter » orienté vers l'actualité historique et biographique, notamment dans la poésie de guerre ; à cause de la présence du je-créditeur, la poésie d'Apollinaire est autotélique, elle attire l'attention sur sa propre genèse ;

- la métamorphose y joue un rôle crucial : le poète-magicien est capable de tout assumer, même la réalité triviale, pour le transmuter en spectacle poétique ;

- le chant et la sonorité constituent des aspects importants de la poésie d'Apollinaire (l'influence des symbolistes, surtout de Verlaine, est indéniable) ;

- le passé et la mort y reviennent avec obsession à cause d'une perte irréparable, d'où le ton élégiaque qui s'infiltre dans maint poème d'Apollinaire ; tel Orphée pleurant Eurydice, Guillaume le mal-aimé regrette les amours perdues, les amis morts sur le champ de bataille (motif rhétorique du *ubi sunt*) et, dans le sillage des romantiques, la mémoire défaillante et le temps qui passe (« Passons passons puisque tout passe / Je me retournerai souvent / Les souvenirs sont cors de chasse / Dont meurt le bruit parmi le vent », « Cors de chasse », 148). La perte irréparable se traduit souvent par le thème du démembrement du corps et de la nature (mains, ongles, yeux, paupières, feuilles et pétales qui tombent).

Ainsi le je lyrique, chez Apollinaire, est un Janus bifront : « [...] la représentation hyperbolique d'un héros viril, maître du monde, alterne avec celle du poète tourné vers le passé, enchaîné à l'amour » (Debon, 49). A cause du ton élégiaque mélangé à une attitude engagée concernant le rôle de la poésie et du poète dans la société moderne, la poésie d'Apollinaire revêt souvent un caractère hybride : l'actualité quotidienne représentée moyennant un montage textuel simultaniste et un mélange de différents langages (l'argot, le jargon technique, le langage lyrique élevé) voisine avec des références à la mythologie et à un corpus variés de textes anciens, avec des métaphores et comparaisons conventionnelles et une versification traditionnelle (l'octosyllabe, l'alexandrin). « Merveille de la guerre », nous le verrons, offre un exemple frappant de cette hybridité poétique moderne.

Merveille de la guerre

Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs

J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité

- 5 C'est aussi l'apothéose quotidienne de toutes mes Bérénices dont les chevelures sont
devenues des comètes
Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les temps et à toutes les races
Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que le temps de mourir

- Comme c'est beau toutes ces fusées
Mais ce serait bien plus beau s'il y en avait plus encore
10 S'il y en avait des millions qui auraient un sens complet et relatif comme les lettres
d'un livre
Pourtant c'est aussi beau que si la vie même sortait des mourants

- Mais ce serait plus beau encore s'il y en avait plus encore
Cependant je les regarde comme une beauté qui s'offre et s'évanouit aussitôt
Il me semble assister à un grand festin éclairé a giorno
15 C'est un banquet que s'offre la terre
Elle a faim et ouvre de longues bouches pâles
La terre a faim et voici son festin de Balthasar cannibale

- Qui aurait dit qu'on pût être à ce point anthropophage
Et qu'il fallût tant de feu pour rôti le corps humain
20 C'est pourquoi l'air a un petit goût empyreumatique qui n'est ma foi pas désagréable
Mais le festin serait plus beau encore si le ciel y mangeait avec la terre
Il n'avale que les âmes
Ce qui est une façon de ne pas se nourrir
Et se contente de jongler avec des feux versicolores

- 25 Mais j'ai coulé dans la douceur de cette guerre avec toute ma compagnie au long des
longs boyaux
Quelques cris de flamme annoncent sans cesse ma présence
J'ai creusé le lit où je coule en me ramifiant en mille petits fleuves qui vont partout
Je suis dans la tranchée de première ligne et cependant je suis partout ou plutôt je
commence à être partout
C'est moi qui commence cette chose des siècles à venir
30 Ce sera plus long à réaliser que non la fable d'Icare volant

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout

- Dans les villes heureuses de l'arrière
 Dans tout le reste de l'univers
- 35 Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
 Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
 Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
 Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes
- Et ce serait sans doute bien plus beau
- 40 Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans lesquelles je suis partout
 Pouvaient m'occuper aussi
 Mais dans ce sens il n'y a rien de fait
 Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi

« Merveille de la guerre » (271), qui ouvre « Obus couleur de lune », la cinquième partie de *Calligrammes*, date très probablement de décembre 1915⁵. Apollinaire a donc écrit ce poème dans la région près de Hurlus, où son régiment était stationné à l'époque. Très probablement il s'agit de la dangereuse « Cote 146 » évoquée dans le poème du même nom cité ci-dessus. Comme la plupart des poèmes d'Apollinaire qu'il a écrits sur le front, « Merveille de la guerre » se présente comme un reportage où domine l'élément subjectif, pareil aux poèmes épistolaires et les innombrables lettres et messages écrits ou calligraphiés sous forme de carte postale qu'Apollinaire envoya du front à ses bien-aimées et amis de l'arrière. Le poète se trouve « dans la tranchée de première ligne » (28), il écrit pendant une « veillée d'armes » (38). Il confirme même l'authenticité du témoignage en y apposant sa signature (« Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire », 31)⁶. Afin de mettre en relief la proximité immédiate du spectacle, le poète prend à témoin la femme aimée⁷ (« J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité », 4 – voir aussi les démonstratifs déictiques qui dès le premier vers soulignent la « présence » du spectacle). Significativement pourtant, Apollinaire n'utilise plus l'apostrophe dans le reste du poème. Le spectacle reste « présent » (cf. « cette guerre », 25, « à cette heure », 43), mais le discours s'intériorise : tout en soliloquant, le je se penche sur sa personne, qui est indissolublement lié avec l'avenir de sa poésie.

Dès le premier vers de la première strophe, la guerre est caractérisée comme un spectacle pyrotechnique, une image récurrente non seulement dans *Calligrammes*, mais aussi dans d'autres textes contemporains:

[...] la beauté des fusées "qui illuminent la nuit", chantée par Apollinaire et dont on lui a fait tant reproche, est très banale dans les récits de guerre. On la trouve aussi bien chez Barbusse que chez Proust, Dorgelès et bien d'autres. C'est qu'elle ne

correspond pas à une vision idéalisée de la réalité, mais à cette réalité même. Personne ne pouvait, fût-ce au plus fort du combat, rester insensible à cette illumination nocturne (Debon, 79-80).

Les fusées sont ensuite métamorphosées en des danseuses représentant la femme aimée. On retrouve la même synecdoque des dames regardant d'en haut, référant à la femme aimée, dans « Mai », une des poésies « rhénanes » d'*Alcools* : « Le mai le joli mai en barque sur le Rhin / Des dames regardaient du haut de la montagne » (référence à la Lorelei, la « Sirène du Rhin », qui rappelle les chanteuses ensorcelantes du détroit de Messine vaincues par Orphée)⁸. L'accomplissement fructueux de la métamorphose est mis en relief à travers la dénomination directe : « Ce sont des dames » (3), « C'est aussi l'apothéose quotidienne » (5) – le poète orphique ne suggère pas, il nomme.

Dans la deuxième strophe, la métamorphose initiale est amplifiée en spectacle quasi sacré (« C'est aussi l'apothéose [...] »), puis universalisée : les fusées danseuses renvoient à toutes les femmes aimées par le poète - « toutes mes Bérénices », 5 -, voire à toutes les femmes fécondes de « tous les temps et [de] toutes les races », 6. « Toutes mes Bérénices » aux chevelures de comètes est aussi une référence à la « Chevelure de Bérénice », la constellation née, d'après la légende, d'une mèche d'une princesse égyptienne. Apollinaire nomme souvent les étoiles dans sa poésie de guerre (voir par exemple « Fête », « La Nuit d'avril 1915 », « 14 juin 1915 » « Les saisons »), un élément familier bien entendu dans le paysage nocturne si souvent évoqué dans ses poèmes de guerre, mais aussi un symbole orphique de pérennité. Le poète-Orphée semble être momentanément maître de l'univers. Cependant, la réalité du moment est trop menaçante. La seconde métamorphose orphique nous ramène à l'effrayante image de départ : les chevelures des femmes sont devenues des comètes et les femmes-comètes « accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que le temps de mourir ». Triple référence aux fusées, aux soldats tombant sur le champ de bataille et, conforme au contexte universalisant de la deuxième strophe, à la condition humaine.

Dans les trois strophes suivantes il s'avère que la mort qui s'est imposée à la fin de la seconde strophe, bloque la continuité de la métamorphose. Les répétitions émotives qui dans la poésie de guerre d'Apollinaire soulignent le désir pulsionnel de transmuier la réalité rébarbative en poésie, se transmutent en constructions modales introduites par la conjonction adversative « mais », exprimant le doute et, en seconde instance, l'échec définitif de la transmutation : « Comme c'est beau » (8), « Mais ce serait bien plus beau » (9), « Pourtant c'est aussi beau que si la vie même sortait des mourants » « Mais ce

serait plus beau encore si... » (11-12). C'est pourquoi le poète abandonne l'image primitive du feu d'artifice pour s'essayer à une nouvelle métaphore féérique, celle du festin. De nouveau le langage utilisé finit par être affirmatif : « je les regarde comme une beauté », « Il me semble assister », « C'est un banquet », « et voici son festin » (13-15, 17). Cependant la métaphore du festin joyeux échoue : le banquet s'avère une boucherie « cannibale » (17) et « anthropophage » (18), c'est un « festin de Balthasar » (17), donc ceux qui l'ont organisé trouveront la mort une fois le banquet terminé. Le ton se fait on ne peut plus cynique : la terre et le ciel partagent le repas, la terre vorace avale les corps rôtis (les « longues bouches pâles » (16) renvoient aux tranchées, une métaphore qui revient souvent dans *Calligrammes*), le ciel engloutit les âmes. Qui oserait accuser Apollinaire de mystification et aliénation irresponsables, rien que sur la base de ces vers ? Le titre « Merveille de la guerre » se révèle définitivement titre par antiphrase.

Nous revoilà au point de départ du poème : le bombardement nocturne aux « feux versicolores » (24). Cependant, tout en n'abandonnant pas encore le ton sarcastique de la strophe précédente (« j'ai coulé dans la douceur de cette guerre », 25), le poète « dans la tranchée de première ligne » prend appui sur la « jonglerie » du ciel avec les feux *versicolores* pour effectuer une ultime métamorphose, celle de l'officier Kostrowitzky en poète-jongleur glorieux, le Guillaume Apollinaire omniprésent. Tout en restant extrêmement sceptique quant à la réalisation de ses rêves utopiques (« Ce sera plus long à réaliser que non la fable d'Icare volant », 30), il entonne un chant cosmique sur ses exploits poétiques du passé que, tel un nouveau Villon, il lègue à la postérité sous la forme d'un « envoi ». Il est remarquable que ce « testament poétique » date du même mois que la lettre adressée à Madeleine Pagès où Apollinaire rédige le testament de ses biens : « Si je meurs je te donne tout ce que j'ai et cette lettre en fait foi et sert de testament. [...] il ne faut pas se dissimuler que le danger est permanent et excessivement grave [...]. La vie de fantassin est peu enviable. Elle est à peine supportable comme officier et il y a tous les risques » (Apollinaire 1965-66, IV, 627, cité dans Debon, 103). Notons encore que l'image des fleuves qui se ramifient et fécondent le sol (27), métaphore du pouvoir de la poésie universelle, s'oppose à l'image négative des bouches pâles de la terre et des boyaux qui engloutissent les morts (16, 25) et que la métaphore des « cris de flamme » du poète (26) contraste avec le feu horifique produit par les machines de guerre, qui rôtit les corps des soldats (19).

Le poème se termine sur un decrescendo qui témoigne à la fois de résignation et de fierté : « Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi ». Le chanfre qui anime l'univers est condamné à créer

à partir de son moi en deuil. Le voilà donc de retour dans la tranchée mortelle, « à cette heure » pendant « cette veillée d'armes », la cible des tirs de l'ennemi et des critiques de ses adversaires de l'arrière, un individu exceptionnel mais solitaire. « Il n'y a moi qui suis en moi » peut être considéré comme la riposte d'Apollinaire aux revendications du futuriste Marinetti, lancées notamment dans son *Manifeste du futurisme* (1909), concernant l'abandon de tout subjectivisme en poésie, au profit de la promotion de la « machine », c'est-à-dire de la société moderne. Apollinaire, tout en épousant l'avant-gardisme contemporain, n'a jamais voulu abdiquer en tant que *persona* dans sa poésie, en raison du fait que sa vie était indissociablement liée à son œuvre.

Le style de la plupart des strophes de « Merveille de la guerre » est prosaïque plutôt que lyrique. Outre qu'expression de « l'ambition épique » du poète (Boschetti, 201), le verset prosaïque présuppose aussi la quasi-simultanéité du spectacle nocturne et de sa mise par écrit. La plume du poète suit de près l'événement qui est en train de se dérouler. Les longs vers irréguliers et arythmiques, les strophes de longueur inégale, le langage parlé (« ma foi », 20, « il n'y a rien de fait », 42), tâtonnant, révisant, dubitatif et concessif (« qui aurait dit », 18, « pourtant », 11, « cependant », 13, 43, « il me semble », 14, « c'est pourquoi », 20, « ce qui est une façon », 23, « ou plutôt », 28, « sans doute », 39, « si je pouvais supposer », 40, connotent l'immédiateté, l'imprévu et le subjectif. Tantôt le style évoque le bulletin journalistique ou le reportage, tantôt un monologue indécis. Le rythme devient plus régulier dans le « testament-envoi » par le biais de la répétition anaphorique de « dans » et de « au », qui débouche sur un vers on ne peut plus structuré, l'alexandrin (« Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes », 38, peut-être Apollinaire s'est-il laissé guider par l'atmosphère « chevaleresque » qu'il évoque dans ce vers).

Cependant, en dépit du caractère prosaïque du style, la sonorité de « Merveille de la guerre » est extrêmement riche. On dirait qu'Apollinaire ait composé ce poème à partir de la sonorité des mots, à la manière des symbolistes (voir aussi les synesthésies « goût empyreumatique », « cris de flamme », 20, 26). Il s'agit là d'une caractéristique de toute la poésie d'Apollinaire. Comme l'a dit Michel Décaudin : « Le mot [pour Apollinaire] n'est plus que présence sonore ou colorée [...] ou un environnement musical. [...] Le mot ne dénote, ni ne connote seulement, il connecte. Des sonorités s'appellent par leur simple ressemblance [...] » (cité dans Saint-Léger Lucas, 165). Ce sont surtout les voyelles qui confèrent aux différentes strophes leur propre « couleur ». Quelques exemples : le *i* répété à cinq reprises dans les deux premiers vers, renvoie au son strident des fusées, maintes fois évoqué

dans *Calligrammes*. On retrouve cette voyelle, triplée cette fois-ci, dans le portrait de la bien-aimée (4), portrait qui, nous l'avons vu, se base sur l'image des fusées dansantes. La fraternité du ciel et de la terre exprimée par l'image du banquet partagé (strophe 6) résonne à travers les *è* insistants, dans « Mais le festin serait plus beau encore si le ciel y mangeait avec la terre » (21). Dans la strophe suivante où le poète introduit le thème de l'ubiquité, la voyelle *u* est répétée à huit reprises. Le point de départ est « se nourrir » (23) qui fait partie de l'allégorie du banquet esquissée dans la strophe précédente, que le poète prend à son compte pour affirmer qu'à l'encontre de la terre et du ciel qui ne font qu'avalier les morts, lui il nourrit le monde grâce à sa poésie.

De même que la versification, le langage de « Merveille de la guerre » est hétérogène. Il se compose d'un amalgame de lexiques différents qui témoignent de la « gourmandise lexicale » d'Apollinaire (Décaudin, cité dans Saint-Léger Lucas, 165). Ainsi le jargon érudit, sélectionné aussi en raison de sa richesse sonore (« apothéose », 5, « éclairé a giorno » 14, « anthropophage », 18, « empyreumatique », 20), des références à la bible (festin de Balthazar », 19) et aux mythes (« mes Béréenices » (5) alternent avec le langage familier et le langage poilu des tranchées (« il n'y a rien de fait », 42). Les fusées et comètes, les corps brûlés et les agonisants dans le barbelé voisinent avec le sourire de la bien-aimée et la voix glorieuse du poète. Ce mélange hétéroclite de langages réfléchit le caractère hybride de l'œuvre d'Apollinaire : à la fois baignée dans la tradition lyrique de l'élégie et de la poésie d'amour et ancrée dans l'avant-garde moderne.

« Cette chose des siècles à venir... »

« Merveille de la guerre » offre un témoignage émouvant et, dirions-nous, par excellence, du renouvellement de la poésie qu'Apollinaire n'a cessé de propager tout au long de son œuvre. Au lieu d'un portrait esthétisé de la guerre, le poème expose le combat qu'a dû livrer le poète pour incorporer sa poésie dans l'actualité du moment, un combat mené cette fois-ci non pas à sa table de travail boulevard St. Germain, mais sur les lieux mêmes où se jouait à ce moment-là l'actualité terrifiante de l'Europe, face à face avec la mort. Apollinaire est un esthète dans le sens avant-gardiste du terme : pour lui la vie et la poésie sont inexorablement liées. Par contre il rejette l'esthétisme fin-de-siècle qui consistait à transmuter la vie en œuvre d'art. Il s'applique à métamorphoser le réel, pour ensuite le juxtaposer tel quel à l'image poétique. Il enregistre le réel en le dénommant. Pour ce faire, il exploite au maximum son instrument poétique : la versification, les registres langagiers, et, dans les calligrammes proprement dits, l'aspect visuel de la typographie. En même

temps « il n'y a que moi qui suis en moi » : cette « chose des siècles à venir » prend son origine dans un poète à la recherche de son art, ancré dans son époque, qui a sacrifié sa vie pour l'avenir de la poésie française.

Notes

1. <http://www.lessoireesdeparis.com/2012/05/04>.
2. Le père d'Angelica était un capitaine russe en retraite, affecté à la curie papale ; le père de Francesco était général maréchal de camp de Ferdinand II, roi des Deux-Siciles. Francesco était officier dans l'armée bourbonnienne.
3. Le numéro des pages renvoie à l'édition des poésies de la Bibliothèque de la Pléiade.
4. C'est Apollinaire lui-même qui a lancé le terme d' « orphisme » pour désigner un style artistique, lors d'une conférence sur la peinture moderne en 1912. Dans cette conférence il différencie la peinture contemporaine de Robert Delaunay du cubisme orthodoxe du début du siècle.
5. Les numéros dans l'analyse qui suit renvoient au numéro des vers de « Merveille de la guerre ».
6. C'est pour cette raison que dans l'analyse qui suit nous utiliserons le qualificatif « poète » pour désigner le « je lyrique ».
7. L'apostrophe indirecte et le détail intime font penser au poème épistolaire dont le destinataire est connu. Les annotateurs Adéma et Décaudin dans l'édition des œuvres poétiques de la Pléiade (1965) ne fournissent pas de renseignements précis sur un éventuel destinataire, sauf que « Merveille de la guerre » fut publié dans *La Grande Revue* en novembre 1917 (« Poèmes de Guerre et d'Amour »), avant d'être inséré dans *Calligrammes*. Voir aussi les notes de Anne Hyde Greet and S.I. Lockerie dans l'édition américaine des *Calligrammes* (1980, 464).
8. Signalons encore que selon la légende, les Sirènes étaient filles du fleuve Achéloos et de Calliope, la muse de la danse. L'imagerie apollinienne est plurivoque, à la fois concise et extrêmement riche.

Ouvrages cités

- Adéma, Pierre-Marcel et Décaudin, Michel, *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi et annoté par M. Adéma et M. Décaudin, 1965.
- , *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Balland-Lecat, 1965-1966.
- Guillaume Apollinaire. *Calligrammes. Poems of Peace and War (1913-1916)*, transl. Anne Hyde Greet, notes by Anne Hyde Greet and S. I. Lockerie, introduction by S.I. Lockerie, University of California Press, Berkeley, 1980.
- Boschetti, Anna, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Editions du Seuil, 2001.

- Campa, Laurence, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, 1996.
- , *Guillaume Apollinaire*, NRF Gallimard, 2013.
- Debon, Claude, *Guillaume Apollinaire après Alcools. I Calligrammes : le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1983.
- Jean, Raymond, *La poétique du désir. Nerval Lautréamont Apollinaire Eluard*, Paris, Seuil, 1974.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Le futurisme*, Paris, E. Sansot, 1911.
- Richter, Mario, *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Rousseau, Pascal P., « 'L'Art pur', Guillaume Apollinaire et l'orphisme », dans *Revue des sciences humaines* 307, 2012.
- Saint-Léger Lucas, Anna, « Signe, référent et glissement contextuel », dans C. Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2006.